演劇当面の問題

岸田國士

戯曲不振の理由

「戯曲家は生れながら戯曲家である」といふやうなことも云はれるが、しかしまた、戯曲家が戯曲家たる動機は、小説家が小説家たり、詩人が詩人たる動機と決して異つたものであるとは云へないのであつて、少くとも今日までの歴史を通じてみれば、多くの例が、その点について興味のある事実を語つてゐるのである。

つまり、一人の優れた戯曲家は、必ず、その周囲に、彼の戯曲創作慾を燃え立たせる「演劇的雰囲気」を有つてゐたのである。時として、それは名戯曲の名演出

を屢々観ることであり、時として、それは、傑れた戯曲家を友とすることであり、時として、それは、名優に接近する機会を得ることであり、時としてそれは、某女優の容姿又は才気に心惹かれることですらある。が、要するに、今日のわが国の如き、劇場に魅力なく、「現代の俳優」を欠く変調時代に、傑れた戯曲が生れず、戯曲を書かうとするものの稀なのは、寧ろ当然であつて、少しも怪しむに足りないのである。

そこで、今日まで、文筆を以て立たんとするもののうち、戯曲創作を志す一部の人々は、辛うじて外国の名戯曲を読むことにより、「演劇的刺激」を受けてゐた

のであるが、しかも、その刺激たるや、実は「演劇的」でなくして、単に「文学的」であつたといふ皮肉が、現在の「新劇」を行きづまらせた最大の原因である。

それと同時に、わが国従来の「新劇」関係者が、外国劇以外に求めた「演劇的雰囲気」は、決して、「新劇」の名に応はしいものでなかつた。つまり、「歌舞伎的」であり、「新派的」であり、殊に、「素人の独りよがり」であつた。かかる雰囲気から生れ、かかる雰囲気に育てられた「新劇」が、「演劇的」に未開の新領土を開拓し得るわけがないのである。

しかし、外国戯曲の翻訳及びその上演によつて、外

国劇の「外貌」を紹介し得たことは、何等かの意味で、ある時代を刺激し、一つの新しい「演劇的雰囲気」を作つたに違ひない。が、それは既に過去のことである。

それならば、現在の舞台を度外視し、文学的に傑れた戯曲を書くものがゐてもよからうといふ意見に対しては、私はかう答へる。――さういふ現象こそ、実は、傑れた文学的才能をもつた作家が、偶々魅力ある「演劇的雰囲気」に接して、気まぐれにおれも戯曲を書いてやらうと思ひ立つた時に生じるものである――と。

しかも、小説を書き、詩を書き、評論を書いてゐれば、凡そ、文学的欲望の悉くは満たされると云つていい時

代に、なにを好んで、「制約」と「虚偽」に煩はされつつ、戯曲を書かうぞと、今日の作家は答へるであらう。

現代の商業劇場が、教養ある人々を遠ざけてゐると同様に、今日の戯曲壇は、才能ある青年を振り向かせないかに見える。

私が如何に演劇を愛するにせよ、現在の状態を以てしては、ここに諸君の席があると、大声に彼等をさしまねく勇気はない。

そこで、私は、一つの逆説めいた云ひ方をする。曰く、「戯曲といふものは、小説家でも、詩人でも、評論家でさへも、いざ書かうと思へば書けるものである。

但し、いざ書かうと思ふには、何か、書きたくなる動機がなければならん。また、書いたものが、戯曲としては価値があるかないかは、その人の稟質によつて決定されるものである。が、うまければお慰み、へたでも恥にはならぬといふ特権がある。戯曲は文学者の余技となり得るものである」と。

かういふ考へ方は、専門の戯曲家を以て任ずる人々、乃至は、これから戯曲家として立たうとする青年を怒らせ、又は失望させるかもわからない。が、私は、さういふ側の立場からも一つ、云ひたいことがある。

今日、劇作を一生の仕事とする決心を抱くためには、

以上述べたやうな理由によつて、そこには、何かしら、意外な動機がひそんでゐるやうに思はれる。

現在の商業劇場を目当てに、多少の不満はありながら、兎も角も、その要求に応じる脚本を製作提供することは、劇作を職業とするものにとつて、已むを得ぬ事情であらうと思ふし、さういふ中からも、過去未来を通じて、相当芸術的な作品が出てもいいわけであるが、それはしかし、甚だ限られた条件がついてゐる。即ち、「現代文学」とは先づ縁のない作品でなければならぬといふことである。近代人の思想も感情も神経も、その生活一切は、今日の職業俳優には畑違ひであつて、

少くとも、その演技の基調は、封建的乃至鎖国的臭味で一貫されてゐるからである。

従つて、「生活のために」この種の舞台を標準に脚本を書かうと思へば、飽くまでも劇場の因襲を守り、その範囲内に於て、新工夫を凝らさなければならぬ。劃時代的なものが生れないのは当然である。

次に、所謂「研究劇団」乃至「素人劇団」の舞台はどうかと云ふのに、今日の如く「新劇運動」が指標を失ひ、俳優の素質が問題とされず、台本が間に合せで作られる時代に於ては、恐らく、義理か、単なる好奇心以外に、これを観に行くものはないであらう。中に

は、戯曲家志望の青年も、何か得るところもがなと、一度は切符を買ふであらうが、その青年にして、やや「美を感じ得る」力をもつてゐたら、そこでは、何等、刺激と興奮を求め得ないことに気づき、かかる劇場に足を踏み入れることを断念するに相違ないのである。しかし、万一、これらの舞台に多少の執着を感じ、劇作の興味と慾望を与へられるものがあるとしたら、どうであらう。私は躊躇なく、彼等は概して、不幸な運命に置かれてゐると云ひたいのである。勿論、若干の例外はある。最近、二三の試みは、十分意義があつたと考へられるのであるが、さういふ試みは、不思議に、

今日の「新劇ファン」なるものに迎へられないか、或は、その試みの真の価値が理解されないのである。はつきり云へば、築地座に於ける二三の新作上演、その一つは田中千禾夫氏の「おふくろ」、もう一つは川口一郎氏の「二人の家」を例にとるが、前者は周知の如く好評であつたが、その舞台の魅力が、何に基因するかを指摘した批評家はなかつた。後者は、これに反して、不当な悪評を蒙つた。しかし、これまた、従来の舞台になかつたある「演劇的要素」――しかも甚だ「本質的な」魅力が発揮されてゐたにも拘はらず、これを見落してゐる批評家が殆ど大部分であつた。近時劇評家

の無定見は寒心に堪へないものであるが、かかる「雰囲気」は、自然、新劇ファンの大多数に影響し、「素直に」芝居を観賞する習慣を奪ふことになる。

さて、かやうな時代に於て、なほかつ、戯曲なる文学様式に特殊な愛着を感じ、そして、自ら劇作の筆を執らうとするものは、前にも述べた通り、よくよくの動機がなければならぬ。

戯曲を書く楽しみ

これまでにも、屢々、「明日の劇場」とか、「空想舞

台」とかいふ言葉で、野心的な戯曲の今日に容れられないことを論じたものもあるが、それは概ね、かの、「近代劇運動」の過程中に、商業主義と、官学主義と、旧流派に対抗する「新時代」の合言葉であつて、中には、「明日の舞台」が実現した例もあり、「空想の舞台」が空想で終つた例もあるところをみると、やはり、かういふ主張は、永久に繰り返されていいものであらう。

　そこで、「明日の劇場」又は、「空想の舞台」のために戯曲を書くといふことであるが、さういふことを云つてゐる戯曲家も、実は、「今日の劇場」「現実の舞台」から、いろいろな意味で刺激を受け感興を与へられ、

目標を示されてゐることは、西洋の実例を取るまでもなく、わが小説壇の発達をみればよくわかるのである。しかし、日本の現在に於ける戯曲壇はどうであらうか？　誰が、「明日の劇場」を予想し得るだらう。誰が、「空想の舞台」を頭に描いて、真に「演劇的」快感に浸り得るであらう？

われわれは、「現在の演劇」の、どこをどうしたいと思ふ前に、それを根本から、何から何まで変へてしまひたいのだ。変へなくてはなるまいと信じてゐるのである。

第一に、劇場組織、第二に俳優の素質、第三に脚本

発表の形式、第四に俳優と作者の関係、第五に稽古の方法、第六に、観客層の整理、第七に、劇評の役割……等々、挙げれば際限がない。

しかし、歴史と社会一般の情勢からみて、私は必ずしも「理想論」を唱へようとは思はぬ。演劇の娯楽性といふことも、一応肯定してよろしい。興行なるものの営利的半面も、序に許すとしよう。更に、俗衆の低劣な趣味に投ずる売笑的演劇の存在にすら、当分眼をつぶることにしておかう。だが、多少とも文化的意義をもち、教養ある事業家の矜恃を示すに足る劇場の一つや二つは、東京のどこかに、もう生れてゐてもいい

頃ではないかと思ふ。卑近な例をとれば、唯今、われわれをある程度まで誘引する舶来映画の魅力に匹敵する演劇が、これを思ひ立つものさへあれば、企業として成立しない筈はないと思ふのである。

この標準すら、「未来の演劇」と呼ばねばならぬところに、今日の青年を「演劇的雰囲気」から遠ざけ、われわれの多くに、戯曲創作の楽しみを半減させてゐる理由があるのである。

勿論、この標準の劇場が、譬へあつたところで、それを不満とし、これに対抗する「純芸術劇場」の必要が叫ばれるであらう。そして、これを目差す先駆的作

家の一群が、更に選ばれた少数の観客に、「妥協なき舞台」なるものを提供するであらう。ここで初めて、「新劇運動」の意義が生じ、一国の演劇文化が全面的に確立するのである。

われわれは、今、「強ひて」戯曲を書きつつある観がある。よくよくの動機がなければならぬと云つたが、それはどんな動機を指すのであらう？　言ひ換へれば、何を楽しみに戯曲を書き、また、書かうとしてゐるのであらう？

漠然と「新劇」なるものの舞台に憧れるもの、明かに職業を標榜するものを除き、私は、「新劇の一つ手前

のもの」を、一日も早く、わが日本にも作り出したいといふ望み、それが明日にでも生れ出るだらうといふ楽しみが第一であらうと思ふ。

従つて、さういふ種類の戯曲は、高級雑誌の創作欄にも、娯楽雑誌の読み物にも、通用せぬものである。劇場の門は閉され、活字に組むことを拒まれて、どこに発表の機会があるであらう。

例へば、最近評判になつた映画「夢見る唇」――「メロ」の如きは、この意味に於ける代表的作家ベルンスタンの戯曲を原作とするものであるが、この種の通俗現代劇（ブウルバアル）すら、日本に於ては、仮に書かれたものが

あるとしても、日の目を見る可能性はないであらう。ややや古くは、デュマの「椿姫」も、ベルナアルの「英語」も、パニョオルの「トパアズ」も、わが国では、生れ得ないものである。

ベックの「鴉」も、ボルト・リシュの「過去」も、ロマンの「クノック」も、ジイドの「サユウル」さへも、これらの所謂「新劇」は、その土台の上に、そして、その雰囲気の中に於て、初めて生れ得たものであることを思へば、われわれは先づ、足許をたしかめねばならぬ。

かういふ実情におかれ、われわれは、それでもなほ、

戯曲を書き、これを発表する欲望を禁ずるわけに行かぬ。

そこで、「活字としての戯曲」の存在意義を考へる。「読む戯曲（レエゼ・ドラマ）」といふ名称の誘惑にかからうとする。が、今日では、かくの如き形式が、何等の魅力をもたない時代であることに気づく。少くとも、それは、「演劇華やかな時代」に小説家乃至詩人が、故意に選んだ反逆的にして、しかも好事的な形式であることを知つてゐる。

抜け道は一つである。即ち、戯曲に於ける文学性の独立を目指して、小説と詩の中間に介在する劇文学の

樹立――散文と純粋詩の進化過程に並んで、真の戯曲精神を探究し、把握しようとする努力がこれである。

この努力は、窮極に於て、戯曲より一切の戯曲的ならざるものを排除するまでに至らなければならぬ。本質的なものと、本質的ならざるものとの分離が企てられねばならぬ。文学として、小説と共通なものさへ、試みに除外してみてもよいのである。

仮に、そこまでは行かなくても、活字を通して、耳と眼に愬へる幻象（イメエジ）の文学は、観念の深化とリズムの調整に、ある「限度（リミット）」を発見しなければならぬ。この「限度」即ち「制約」が、戯曲美構成のルツボであり、劇

文学独自の領域であることを、その作品に於て示さねばならぬ。無用な謙遜を抜くとしたら、私は、この野心を、自分の戯曲創作に於ける唯一の楽しみとするものである。

「現代俳優」のゐない国に生れ、不幸にして現代戯曲の創作を志すものにとつて、これ以外の楽しみがあらうとは思へぬ。

新しいドラマツルギイ

一見デカダン的とも考へられさうなこの傾向が、現

在わが国のやうな「演劇的雰囲気」の中からは、当然生じ得るものであることを、先づ、批評家諸氏に注意していただきたい。

それと同時に、将来、才能ある青年の手によつて、「純粋戯曲」とも呼ばるべき作品或はこれに近き傾向の戯曲が発表された場合、その価値批判が誤まられないことは、日本文学の進化の上に、甚だ望ましいことであつて、そのためには、今日一般に行はれてゐるやうな、「小説本位」の批評、或は、「既成ドラマツルギイ」による戯曲性の討究は、害あつて益なきものであることを、私は痛切に感じてゐる。

それならば、その「純粋戯曲」乃至それに近いものは、これまでの戯曲に求め得られなかつた「美」の創造を目指してゐるのか、何か新しい「美」の本質を含んでゐるのかといふ疑問に対して、私は、必ずしもさうでないと答へる。

なぜなら、古今の傑作戯曲と称せられるものが、戯曲として、後世の模範となり得ることに変りはないからである。ただ、それらの傑作が、傑作たる所以を、殊に、それが戯曲として、本質的に「劇的魅力」を発揮する所以を、今日の眼で、新しく見直す必要があるとは云へるのである。そして、その「魅力」は、必ず

しも、従来の批評家が指摘したやうな、単なる「文学的」乃至「演劇的」魅力ではなく、もつと独自な、「傑れた戯曲にのみ含まれる生命」——内容を生かし、形式を活かすところの、かの「韻律的なもの」であることを覚らねばならぬ。

　世に定評ありと信じられるかのチエホフの戯曲は、今日まで、わが国に於て、真に、戯曲として、その本質的な「美」が問題とされたであらうか？　その戯曲の魅力は、恐らく、翻訳を通してさへも、ある程度まで「感じられ」たであらう。しかし、それは、単なる「文学的」な感じ方であるか、或は、「演劇的」に、漠

然とした「生命感」の享け入れに止まつてゐるやうに思ふ。

シェイクスピイヤ、イプセン、マアテルランク、みな然りである。

そして、演劇を論ずるものは、戯曲の生命を、かの「意志争闘」説、「危機」説等に結びつけ、「筋」の定型的発展に拘泥し、幕が切れてゐるとかゐないとか、解決があるとかないとか、独白は古いとか新しいとか、人物の出し入れがうまいとかまづいとか、これは小劇場向きだとか、いや大劇場向きだとか、子供が死にさうだのにすぐに医者を呼びに行かん法はないとか、さ

ういふことばかりを問題にしてゐたのである。

さういふ論議も、ある時代には、それ相当の意味があるであらう。だが、今日のやうな演劇の行き詰つた時代に、露天に万の群集を集めた希臘悲劇の形式原理を振り翳し、「通俗物語の定跡」として知れ渡つた「興味のつなぎ方」を、戯曲美の本質と混同して、原始批評の幼稚さを訂正し得ないといふことは、誠に遺憾である。

歴史は、既に、作品として、これに対する反逆を物語つてゐながら、理論家は、何故に、その精神を汲み取らなかつたか？

自然主義時代に於ける、「生活の断片」説は、演劇論的に、未だ本質を衝いてゐず、求めんとするものは、偏狭な趣味であつたけれど、実は過去のドラマツルギイに対する厳然たる抗議を含んでゐた筈だ。

近年に於ける「演劇の再演劇化」の運動は、一方、この抗議を聊か緩めたかの観があり、舞台は、再び、浪漫的色彩の勝利に傾いて、そこからも、旧来のドラマツルギイが、時を得顔に頭をもたげて来た。

しかしながら、真の「舞台的」魅力は、所謂写実主義の理論からも、所謂「浪漫主義的」声明からも生れては来ないのである。

「生活の断片」説を唱へたジャン・ジュリアンが、いみじくも、そして、偶然に喝破した「生命による動き」なる一言は実は、古くして新しい「舞台の脈搏」を指すものであり、戯曲にナチュラリズムなる一派を開いたブウェリエの所謂「魂のリズム」なる標語は、これまた期せずして、古今の戯曲家がその才能に応じて、それぞれの作品を生かした本質的生命を指すものに相違ない。

かくの如く、演劇の本質は「動きによる生命」にありとし、主として「視官」に愬へる要素を戯曲形式の基礎と考へた在来の「ドラマツルギイ」に対し、一種

の新しいドラマツルギイが、既に、多くの近代作家の頭脳を支配してゐたのだと思ふ。ただ、彼等が属する「文学的流派」の消長によつて、各々の宣言は、劇文学の一貫した理論を形づくるに至らなかつたまでである。
その最も著しい例は、「演劇の革新は、先づ文体より始めざるべからず」と主張したヴィクトル・ユゴオの、何かしら解つたやうな、それでゐて遂に目標を見失つた、かの有名な「クロンウエル」の序文にこれを発見することができる。彼は、疑ひもなく、その戯曲に「浪漫主義的リズム」を盛ることで、その特色をはつきりさせようと企てたのだ。そして、そのリズムは、遂に、

「詩のリズム」から出てゐないところに、彼の戯曲家としての失敗がひそんでゐたのである。言葉の幻影が、彼をして「観念の抑揚」に対し鈍感ならしめたと云つて誤りはないのである。

要するに、今日の戯曲不毛は、日本の劇文壇に於ける、「新しいドラマツルギイ」の未だ確立されないところに、一つの原因があると思ふ。

作品は常に理論に先立つといふことに異論はないが、わが国の現状からみれば、戯曲が「演ぜらるべく」書かれるといふ望みを捨てなければならぬ以上、これを文学として、完全に独立した一形式にまで発達させる

必要から、私は、幾分重複を顧みず、纏りのない私見を述べて、何等かの手応へを待ち望んでゐるのである。

本質的戯曲は、要するに、一定の時間で、即ち、その戯曲の要求する速度に従ひ、耳と眼に愬へる一切の幻象（イメエジ）を追ひつつ、そこから、観念の多元的な抑揚を捉へ、心理的に調和と統一ある韻律美を感じ得るやうに「読まれ」ねばならぬことになるのである。かういふ努力を誰にでも強ひるわけには行かぬが、この努力なしに、如何なる戯曲をも「理解し」得たとは云へぬのであつて、戯曲文学は、ここではじめて、劇場を離れて、一個のジャンルとしての分野を占有し得るわけで

ある。

繰り返すやうであるが、古今の名戯曲と称せられるものは、この本質によつて、特殊な魅力を放ち、不朽の生命を保つてゐることを私は信じ、せめて、今日のわが戯曲壇が、戯曲の「文学性」と「演劇性」なる不徹底な論議に日を過さず、文壇と劇壇の両道を右顧左眄することなく、一途に、戯曲精神の文学的発見に向つて進むことを希望する次第である。そして、これが必ず、日本の劇壇を蘇生せしめる最上の力となることを私は信じてゐる。（一九三四・四）

底本：「岸田國士全集22」岩波書店
　　１９９０（平成２）年10月８日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
　　１９３６（昭和11）年11月20日発行
初出：「文芸　第二巻第四号」
　　１９３４（昭和９）年４月１日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
２００９年９月５日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。